Goethe und Hebbel.

Eine Antithese.

Festvortrag

zur Dezennarfeier des Württembergischen Goethebundes am 22. November 1910 im Bürgermuseum zu Stuttgart.

Von

Franz Zinkernagel.



Tübingen.
Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)
1911.



Vorwort.

Nur mit einigem Widerstreben folge ich der Aufforderung des Herrn Verlegers, sowie des verehrten Vorstandes des Württembergischen Goethebundes, meinen Vortrag nachträglich zum Druck zu bringen. Als ich mir das Thema wählte, leitete mich lediglich der Gedanke, der Gedenkfeier des Bundes einen — um mit Hebbel zu reden — würdigen „Ideenhintergrund" zu liefern. Ich gedachte zu zeigen, wie auch die Bestrebungen des Goethebundes sich in der bedeutungsvollen Aufgabe spiegeln, die der deutschen Literaturwissenschaft gestellt ist. Auch sie steht vor der scheinbar zwiespältigen Aufgabe, unserer Zeit ein immer tieferes Verständnis zu erwecken für den hohen Geist unseres deutschen Klassizismus, ihr aber gleichzeitig kritisch fördernd beizustehen in dem wertvollen Streben, sich selber künstlerisch auszuleben.

Erst als ich mich an die Ausführung des Planes machte, erkannte ich genauer die Schwierigkeit, einen so großzügigen Gedankengang innerhalb der engen Grenzen eines Vortrags zu entwickeln, ohne durch einseitige Betonung dieses oder jenes Zusammenhanges großen und kleinen Mißverständnissen Tor und Tür zu öffnen. Leider hat mir die Resonanz, die meine Ausführungen in der Tagespresse gefunden haben, denn auch bereits gezeigt, daß ich dieser Gefahr nicht gänzlich entronnen bin. Trotz-

dem habe ich mich nicht entschließen können, meinem Texte durch Beifügung von Anmerkungen einen erläuternden Kommentar mit auf den Weg zu geben. Er hätte schon zu einem formlosen Ungeheuer anschwellen müssen, hätte er wirklich der Schwierigkeit gerecht werden sollen. Ich habe mich daher in der Hauptsache damit begnügt, ein paar Striche, die die Rücksicht auf die Geduld der Zuhörer mir abgenötigt hatte, nachträglich wieder aufzumachen, und im übrigen meinen Ausdruck nach Möglichkeit zu präzisieren.

Zum Teil bin ich übrigens in der Lage, auf frühere Auslassungen verweisen zu können. Insbesondere habe ich mein Urteil über Hebbel vor Jahren bereits in meinen „Grundlagen der Hebbelschen Tragödie“ (Berlin bei Georg Reimer 1904) ausführlichst zu begründen gesucht. Es ist auch heute noch dasselbe. So anders gerichtete Anschauungen in der Zwischenzeit auch vorgetragen worden sind, ich habe nichts zurückzunehmen, höchstens das eine oder andere hinzuzutun. Insbesondere gilt das hinsichtlich des Zusammenhanges mit Hegel. Daß die Ergebnisse der diesbezüglichen neueren Untersuchungen, soweit sie wirklich als positive gelten dürfen, sich mit meiner Auffassung durchaus vertragen, das geht, wie ich hoffe, aus dem Folgenden zur Genüge klar hervor. Ausführlicheres über diesen wichtigen Punkt bringt meine Besprechung der auf S. 35 angezogenen an sich hochbedeutsamen „Hebbelprobleme“ von Oskar F. Walzel (Leipzig bei Haessel 1909) im neuen Jahrgang des „Euphorion“ (Bd. XVIII, Heft 1).

Tübingen, den 12. Februar 1911.

F. Z.

Als vor etwa einem Jahrhundert die literargeschichtliche Forschung zuerst ihre Schwingen zu regen begann, da stand alsbald eine gewaltige Erscheinung beherrschend im Mittelpunkt: Goethe. An ihm orientierte man sich. Mehr als alle äußeren Zusammenhänge kennzeichnet gerade dieser Zug unsere Literaturwissenschaft als Frucht der Romantik. Gleich Friedrich Schlegel hatte die Zeitgenossen daran gewöhnt, der Kunst Goethes die Maßstäbe zu entnehmen, mit denen man die Dichtung aller Zeiten auszumessen begann. Nachdem man gelernt hatte, in Goethe den „wahren Statthalter des poetischen Geistes auf Erden“ zu sehen, begnügte man sich selber bald mit dem Ruhm, das Erbe Goethes treulich gewahrt zu haben. Und selbst als man begonnen hatte, die Schätze der fremden Literaturen ruhmredig zu feiern, als Goethe selber die Forderung erhob, die Schranken der Nationalliteratur zu den Grenzen einer Weltliteratur zu erweitern, da war es doch immer nur die Warte der Goetheschen Kunst, die dem Ausblickenden den Standort bot.

Demgemäß kommt denn auch diese romantische Kunstbetrachtung über die Schranken einer normativen Ästhetik nicht hinaus. Mit Hilfe einzelner

Normen, die man im Grunde immer wieder der Kunst Goethes entnimmt, sucht man auch der Dichtung anderer nahe zu kommen. Wie die Kunstwissenschaft überhaupt mit der Aristotelischen Theorie, so beginnt auch diese romantische Kunstbetrachtung mit einem ästhetischen Dogmatismus. Aber je weiter sie fortschreitet, je bunter das Bild wird, dem sie sich kritisch gegenüberstellt, desto schwerer wird es ihr, die Mannigfaltigkeit des Kunstschaffens auf einheitliche Maße zurückzuführen. Immer mehr fühlt sie sich gezwungen, dem Singulären, dem Individuellen ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden: aus der Kunstphilosophie wird Kunstgeschichte. Eine solche Geschichte der Kunst besitzen wir, seitdem die Romantik den Winckelmannschen Gedanken zu fruktifizieren begann, daß das Einzelkunstwerk im Zusammenhange stehe mit der Zeit, in der es geworden ist. Natürlich brauchte eine solche historische Betrachtungsweise den Zusammenhang mit jener ursprünglichen, die von normativen Einheiten ausging, darum noch nicht unbedingt aufzugeben. Sie gab ihn auch nicht auf. Der historische Verlauf erschien ihr einfach als Entwicklung. Unter diesem Gesichtspunkt war es ihr ein Leichtes, jenem Glauben an normative Einheiten neue Stützen zu liefern. Sie betrachtete das ihr am vollkommensten erscheinende Einzelkunstwerk als Höhepunkt der Entwicklung, und der gesamte historische Verlauf löste sich ihr auf in Perioden des Ausreifens und des Zerfalls.

Wie die Geschichte der deutschen Dichtung in dem Spiegel dieser Betrachtungsweise sich ausnimmt, das zeigt uns vor allem Gervinus. Sie wird in gewissem Sinne zu einer Vor- bzw. Allgemeingeschichte der Kunst Goethes. Alles scheint sich restlos zu lösen. Auch die jüngere Generation scheint sich dem Bilde bequem einzuordnen. Gerade die Romantik, an Goethe bewußt anknüpfend, kam dieser Betrachtungsweise nur zu sehr entgegen.

Auch das junge Deutschland änderte an dieser Auffassung im Grunde nichts. Wenn Wolfgang Menzel seiner Goethe-Verneinung in so sinnloser Weise die Zügel schießen ließ, so beweist das nur, wie wenig er zu hoffen vermochte, mit seiner Umwertung durchzudringen. Der Literatur der eigenen Zeit wirkliche Eigenwerte zuerkennen zu wollen, davon war man trotz aller „Ästhetischen Feldzüge“ nach wie vor ziemlich weit entfernt. Man fand die Gegenwart im Grunde durchaus richtig eingeschätzt mit Immmermanns Wort von den „Epigonen“. Noch um die Mitte des Jahrhunderts, als die literargeschichtliche Forschung zu einem neuen Vorstoß sich anschickt, klingt das Bekenntnis künstlerischen Epigonentums allenthalben durch. Mit mitleidigem Lächeln blicken wir heute zurück auf jene Zeit, wo der Geschichtsschreiber der deutschen Dichtung seine Darstellung noch immer mit dem Tode Goethes schloß, wo der ernsthafte Universitätslehrer es als eine Profanierung des Katheders empfunden hätte, wäre

er auch nur auf den Gedanken verfallen, der Literatur der Gegenwart eine wissenschaftliche Betrachtung zu widmen.

Erst ganz allmählich hat hier eine Wandlung sich vollzogen. Zwar ist jene Generation noch nicht gänzlich ausgestorben, aber eine andere gegenwartsfrohere ist ihr an die Seite getreten. Auch sie freilich bewegte sich vorerst noch ganz im alten Gleis. Nur insofern schien ihr die moderne Literatur der Beachtung wert, als sie den Zusammenhang mit unserer klassischen Kunst nicht verleugnen konnte. Auch für sie war Goethe noch immer das Maß aller Dinge. Die Statuierung der Goetheschen Kunst als absolute Norm war gleichsam das Erbteil, das die Literaturwissenschaft aus ihrer romantischen Kindheit herübergeschleppt hatte.

Es ist auch heute noch nicht gänzlich aufgezehrt. Noch scheint es im Grunde fast unmöglich, Literaturwissenschaft und Goethekult zu trennen. Nur ganz vereinzelt bricht die Erkenntnis durch, daß mit dieser Anschauungsweise eine Schranke gegeben ist, die der Gegenwart nicht mehr standzuhalten vermag. Wir verdanken diese Erkenntnis der Dichtung der Gegenwart. Lediglich die Betrachtung unserer modernen Kunst ist es, die der traditionellen Auffassung einen unüberwindlichen Damm entgegen stellt. Denn mögen wir diese spezifisch moderne Kunst an sich hochstellen oder nicht, unzweifelhaft ist, daß in ihr nichts mehr von Epigonentum zu finden

ist. Es läßt sich wirklich nicht behaupten, daß die Dichtkunst unserer Zeit ihr Heil suche in der Nachfolge Goethes, ein so tiefgehender Einfluß Goethes trotzdem allenthalben in ihr nachweisbar sein mag. Hier handelt es sich lediglich um die Frage, ob wir mit den ästhetischen Maßen, die Goethe uns an die Hand gibt, ihr irgendwie gerecht zu werden hoffen dürfen. Und auf diese Frage kann die Antwort nur lauten: Nein! Wer des modernen Geistes auch nur einen Hauch verspürt, wird keine andere Antwort haben.

Wollen wir also unsere Liebe zur modernen Kunst nicht als ketzerisch abschwören, so bleibt uns nur die Absage an unsern frommen Kinderglauben, der in der Dichtung Goethes den Kanon aller Poesie verehren zu müssen glaubte. Wir müssen den Vorwurf der Apostasie geduldig auf uns nehmen, so sehr unser Gewissen uns auch freisprechen mag. Denn eitler Frevelmut liegt uns im Grunde völlig fern. Nicht gegen die hohe Einschätzung Goethes richtet sich unsere Kritik, sondern lediglich gegen die Methode dieser Einschätzung. Kein Einsichtiger bestreitet Goethes dichterische Größe. Es wird nicht nur immer töricht bleiben, ihn von seinem Piedestal stürzen zu wollen, erst der Zukunft wird gelingen, dieses Piedestal wirklich sicher zu begründen. Denn wenn die Literaturwissenschaft bei ihren Orientierungsversuchen sich immer wieder auf Goethe hingewiesen fand, so leitete sie hierbei viel

weniger die Einsicht, daß gerade er die bei weitem stärkste künstlerische Persönlichkeit darstelle, als vielmehr die mehr gefühlsmäßige Erkenntnis von der „Bodenständigkeit“ der Goethe schen Kunst. Diesem Umstand allein aber danken wir es, wenn die Entwicklung, die die Literaturwissenschaft bis heute genommen hat, auch uns noch durchaus als beständiger Fortschritt erscheint. Kein anderer deutscher Dichter hätte den Geschmack und das Urteil in gesündere Bahnen zu leiten vermocht, als gerade Goethe. Schon die erstaunliche, von keinem andern erreichte Vielseitigkeit der Betrachtungsweise läßt geradezu seine Kunst dazu prädestiniert erscheinen, als Norm gesetzt zu werden.

Unhaltbar aber ist nichtsdestoweniger der Glaube, daß eine solche Norm überhaupt möglich sei. Damit soll keineswegs behauptet werden, daß es gewisse Normen, die gleichsam die Grundvoraussetzung aller ästhetischen Wirkung bilden, überhaupt nicht gäbe. Der Ästhetiker hat durchaus ein Recht, von dem Kunstwerk, das als schön gelten will, zu fordern, daß es Einheit in der Mannigfaltigkeit zeige, daß es durch die Gestalt, nicht durch den Stoff zu wirken suche usf. Nur ist es m. E. unmöglich, auf diesem Wege zum vollen Verständnis des Einzelkunstwerks vorzudringen. Ein solches Verfahren wird sich stets mit dem Range einer ästhetischen Propädeutik bebegnügen müssen. Und doch wird die Hauptaufgabe des Kunstwissenschaftlers stets die sein müssen, das

Eigentümliche des Einzelkunstwerks voll und ganz herauszustellen. Dieses Eigentümliche aber wird sich nie begreifen lassen an Hand der ästhetischen Wirkung, sondern nur an Hand der künstlerischen Intention. Wir müssen vor allen Dingen festzustellen suchen, was der Künstler gewollt hat.

Lediglich das Studium der Werke kann hierzu nicht genügen. Was der Künstler uns in ihnen gibt, wird stets nur ein verschwindend kleiner Teil sein von dem, was er im eigenen Innern an Schönheit erlebt. Oft wird gerade das Tiefste, was sich in seiner Seele regt, unter der Schwelle des Bewußtseins bleiben. Es sinkt, erschaudernd vor der Helle des Tages, zur Tiefe zurück, ohne bis zur Oberfläche emporgestiegen zu sein. Nicht die leiseste Welle verrät der Welt, daß sie wieder um ein Stück Schönheit betrogen ist. Die bittere Wahrheit, daß die schönsten Werke zu allen Zeiten ungeschaffen blieben, ertragen wir nur deshalb so leichten Herzens, weil wir die Größe des Verlustes nicht kennen. Aber zuweilen ahnen wir ihn, wenn wir in Tagebüchern oder Briefen auf Spuren eines unmittelbareren tieferen Lebens stoßen. Nicht selten sind sie die einzigen Zeugen jener Welt ungeborener Kunst. Nicht selten aber erstehen uns auch in Arbeiten theoretischer und kritischer Art die zuverlässigsten Eideshelfer. Verstehen wir es, sie sicher zu finden, dann muß uns klar werden, daß nicht nur das Schaffen und Streben des Dichters ein mehr oder weniger individuelles ist, sondern auch

das Ziel, das Ideal, dem er sich entgegen bewegt. Nur eine höchst primitive Kunstbetrachtung kann von der naiven Voraussetzung ausgehen, als ob es irgendwo oder irgendwie eine allgemeingültige Schönheit gäbe, die der Künstler darzustellen strebe. Eine solche Schönheit ist auch ideell nicht vorhanden, weder im Verstand noch im Gefühl. Sondern jeder Künstler schafft sich seine Schönheit selber, sei er nun Dichter, Bildner, Musiker, oder auch nur Kunsthandwerker, Kunstgewerbler. Er schafft sie sich, indem er sie zu gestalten strebt. Seine Kunst ist ihm nichts anderes als seine ihm persönlich eigentümliche Methode, dieses Schöne zu verkörpern, und glücklicherweise hat er gelernt, nicht mehr danach zu fragen, ob das, was er als schön zu empfinden vermag, nun auch etwa den anderen als schön erscheint.

Erst diese Erkenntnis hat der Kunst die Freiheit gebracht. Denn mag sie auch eine noch so erbarmungswürdige Zersplitterung der Kräfte im Gefolge haben, — und manche moderne Kunstausstellung beweist es uns — diese Freiheit allein gibt die Möglichkeit einer gesunden Weiterentwicklung. Wie die Natur verschwenderisch ist, so auch die Kunst, und beide müssen es sein. Wie die Natur unzählige Bildungsmöglichkeiten liefert, von denen doch nur verhältnismäßig wenige zu wertvollen Ergebnissen führen, so auch die Kunst.

Aber auch insofern ist der Vorgang derselbe, als diese Ergebnisse keine Produkte der Willkür sind.

Sie sind, wie Hippolyte Taine uns gezeigt hat, bedingt und diktiert durch race, milieu und moment. Freilich werden wir mit ihm schwerlich soweit gehen, daß wir aus jenen Faktoren das Kunstwerk restlos erklären zu können glauben. Nicht genug, daß sein geistvoller Widersacher Ferdinand Brunetière nachdrücklichst eingewandt hat, daß jeder Kunstgattung ein gewisses Beharrungsvermögen innewohne, aus dem sich als das wichtigste Moment die Kontinuität erkläre, die sich zweifellos in jeder Kunstentwicklung feststellen lasse. Auch so wird ein gewisses Indefinibles noch immer zurückbleiben. Wenigstens glauben wir an dieses Indefinible. Wir beugen uns vor ihm hier ebenso wie in der Natur. Wir glauben, daß das Gesetz der Individuation uns hier wie dort ein ewiges Geheimnis bleiben wird. Individuell aber ist nicht nur das jeweilige Kunstprodukt, sondern bereits die künstlerische Intention, die es werden ließ. Sie ist gegeben mit der Individualität ihres Schöpfers. Je machtvoller in sich selbst diese begründet ist, um so selbständiger werden auch die Wege sein, die jene wandelt. Ihr müssen wir in allererster Linie näher zu kommen suchen.

Damit aber steht unsere Literaturwissenschaft vor der dringenden Notwendigkeit, ihr Urteil abermals zu revidieren. Die Kunst der Gegenwart ist es, die den Literaturhistoriker zwingt anzuerkennen, daß die Maßstäbe, mit denen er bisher gearbeitet hat, keine allgemeingültigen sein können. Er muß anerkennen,

daß es Werteinheiten, wie die Naturwissenschaft sie kennt, auf dem Gebiet der Geistesgeschichte nicht gibt, daß es gewalttätig und grausam ist, literarische Erscheinungen, die unter verschiedenen Bedingungen entstanden, nebeneinanderzustellen, um die eine mit der andern auszumessen. Damit aber räumt er ein, daß er nirgendwoher ein absolutes, ein allgemeingültiges Schönheitsideal deduzieren dürfe, auch nicht aus der Kunst Goethes. Und zweifelnd beginnt er zu fragen, ob er überhaupt ein Recht hatte, sein Urteil über die Dichtung der andern an Goethes Kunst zu orientieren. Die bange Ahnung überkommt ihn, daß das Streben, alles unter dem Gesichtswinkel einer einheitlichen Entwicklung zu betrachten, ihn in hundert Fällen in die Irre geführt habe. Klarstens erkennt er, daß er auf einem wesentlich anderen Wege als dem bisher üblichen, den literarischen Erscheinungen sich nahen muß, will er nicht fürchten, daß ihm die Gegenwart den Boden unter den Füßen hinwegzieht.

Es ist eine neue bedeutungsvolle Strömung der literargeschichtlichen Forschung, die in dieser Erkenntnis sich ankündigt. Sie sieht plötzlich ein Problem, von dem selbst die letzte Generation noch nichts geahnt. Sie sieht sich plötzlich vor die Aufgabe gestellt, auch jene letzten Trümmer einer normativen Kunstbetrachtung über Bord zu werfen, um wirklich Ernst zu machen mit der Forderung einer im höheren Sinne pragmatischen Geschichtsschreibung der Kunst.

Nur um diesen Preis wird es möglich sein, der Kunst des Klassizismus einen allzeit offenen Sinn zu wahren, und auf der anderen Seite dennoch als moderner Mensch mit vollster Empfänglichkeit sich hinzugeben der Kunst der Gegenwart. Das aber ist die Aufgabe, die die moderne Literaturwissenschaft notwendig lösen muß. Ob sie sie zu lösen vermag, darüber muß die Zukunft entscheiden. Aber wie, auf welchem Wege die Wissenschaft diese Aufgabe zu lösen sucht, das ist eine Frage, die sich auch in einer dem Nicht-Fachmanne verständlichen Weise wird beantworten lassen.

Diese Antwort zu versuchen, das ist der eigentliche Zweck, der mich hier vor Sie hingeführt hat. Ich möchte Sie zum wenigsten hineinblicken lassen in dieses Problem einer voraussetzungslosen Kunstbewertung. Nicht als ob ich Ihnen zeigen wollte, wie unsere moderne Wissenschaft es so herrlich weit gebracht. Denn der Wert des bisher Erreichten besteht in der Hauptsache darin, daß uns das Auge geöffnet worden ist für das, was noch zu leisten ist. Nur darum ist es mir vielmehr zu tun, Ihnen die Größe und Wichtigkeit der Aufgabe vor Augen zu stellen.

Sie ist nicht Sache des Fachmanns allein. Sie berührt jeden Literaturfreund, sie berührt insbesondere auch die Mitglieder des Bundes, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, nicht nur das künstlerische Erbe der Väter pietätvoll zu wahren, sondern vor allem auch der Weiterentwicklung der Kunst nach Möglich-

keit den Weg zu ebnen. Denn wenn wir uns hier gleichsam zur Exemplifizierung dieser modernen Betrachtungsweise die Aufgabe gestellt haben, von der Gegensätzlichkeit Goethescher und Hebbelscher Kunst zu reden, so handelt es sich uns hier nicht um zwei beliebige hinter uns liegende historische Größen, sondern um den für uns letzten Endes allein wichtigen Gegensatz: Vergangenheit und Gegenwart, Klassizismus und Moderne.

Ihnen eine Antwort zu bieten auf die Frage, was beide gleichsam nebeneinander uns sind und sein müssen, das ist im besonderen der Zweck, der mich hier reden läßt. Versuchen wir, ob wir ihr näher zu kommen vermögen auf dem Wege, den wir soeben angedeutet haben. Fragen wir nach der künstlerischen Intention.

Über Eines werden wir uns zuvor noch zu verständigen haben. Wir pflegten sonst unter dem Worte Intention immer nur die Einzelabsicht zu verstehen, die der Künstler nach unserer Vermutung in dem Einzelkunstwerk zur Darstellung bringen wollte. Andererseits vermengten wir in dem Begriffe meist zweierlei: das Stoffliche und das Ideelle. Nur in den seltensten Fällen unterschieden wir in der künstlerischen Intention sozusagen zwischen Aufgabe und Lösung. Wir dachten an den Gegenstand und gleichzeitig an die Idee, zu deren Verkörperung jener dem Dichter dienen sollte. Wenn wir uns auch im allgemeinen wohl des Urteils enthielten, welches von

beiden Momenten wohl das primäre sei, so glaubten wir doch nicht selten genauestens verfolgen zu können, wie in dem künstlerischen Erlebnis die Idee aus dem Gegenstande erst hervorwachse. Und ganz zweifellos mit Recht. Wir besäßen keine Kunst, hätte nicht der Gegenstand den Menschen zu künstlerischem Schaffen angeregt. Nur werden wir genauer unterscheiden müssen. Nicht der Gegenstand im besonderen erweckt die Idee, sondern sie erwacht beim Anblick der Welt. Erst diese Idee aber liefert dem Künstler den Gegenstand. Diese Phasen des künstlerischen Zeugungsprozesses gilt es auseinanderzuhalten. Denn erst diese kritische Unterscheidung gibt uns Klarheit über das Wesen der künstlerischen Intention. Wir dachten bisher bei dem Worte meist mehr an die zweite Phase dieses Prozesses. Wir werden uns gewöhnen müssen, die erste Phase als die wichtigere anzusehen. Sie bereits erzeugt in dem Künstler jenen Schaffenstrieb, dem in aller Kunstforschung unser Hauptinteresse gelten sollte. Denn schon er ist völlig individuell. Wenn ein Moment uns dem Verständnis eines Kunstwerks nahe bringen kann, so ist es dieses.

Um dieses Moment mit Namen zu bezeichnen, bietet sich uns ein Wort, das den Gehalt dieses Begriffs aufs deutlichste kennzeichnet. Nur der Sprachgebrauch könnte uns zunächst abschrecken, so wenig gerechtfertigt eine solche Scheu im Grunde auch wäre. Ich meine das Wort Tendenz. Man pflegt

mit dem Worte schlechthin einen tadelnden Sinn zu verbinden, mag es sich auch um eine an sich so wertvolle Dichtung handeln wie Lessings „Nathan“. Es wird sich die Frage aufwerfen lassen, ob das so ohne weiteres mit Recht geschieht. Verfolgt man unseren Gedanken von der anfänglichen Gegenstandslosigkeit aller künstlerischen Intention weiter, so wird man schließlich zu dem Ergebnis gelangen, daß alle Dichtung, ja alles Kunstschaffen letzten Endes eine gewisse Tendenz involviert. Der Künstler schafft nicht ziellos. Die Zeiten sind vorbei, wo die phantastischsten Darstellungen von der Selbstherrlichkeit des furor poeticus auch die Wissenschaft beherrschte. Wir müssen einräumen, daß alles Kunstschaffen ein mehr oder weniger bewußtes Streben voraussetzt. Der Künstler schafft, um jenes Etwas zu gestalten, an dem er seine schönheitsdurstige Seele zu weiden vermag. Jenes Etwas gilt ihm als das Schöne.

Fragen wir uns also, worin Goethe dieses Schöne sah. Der Dichter selber gibt uns keine Antwort. Bekanntlich hat die theoretische Seite der Kunst gerade ihn nicht sonderlich interessiert. Er hielt nicht viel von solchem Spintisieren. Gleichwohl fehlt es auch bei ihm an theoretischen Äußerungen nicht ganz, namentlich nicht an dramaturgischen. Überhaupt spielt in diesen gelegentlichen Reflexionen das Drama eine unverhältnismäßig große Rolle. Es nimmt in seinem theoretischen Denken relativ einen

weit größeren Platz ein als in seinem dichterischen Schaffen.

Das erste größere, wertvollere Raisonnement Goethes bezieht sich denn auch auf das Drama: seine berühmte Rede „Zum Shäkespears Tag“. An Shakespeares Dramenwelt geht ihm das Wesen der Tragödie auf. Gemäß der hier vorgetragenen Auffassung dramatisiert er unmittelbar darauf die Geschichte des Götz von Berlichingen. Gleichsam wie zur Illustration stellt er die Praxis der Theorie an die Seite. Umgekehrt gibt sie uns allein den Schlüssel zum vollen Verständnis. Erst an Hand dieser theoretischen Ausführungen erkennen wir auch mehr verstandesmäßig, daß das ganze Werk trotz aller Zersplitterung einem großen Gesichtspunkte untergeordnet ist. Denn auch von dem Dichter des Götz gilt, was er in jenem Hymnus Shakespeare nachgerühmt hatte, daß „alle seine Stücke sich um den geheimen Punkt drehen, in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Willens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt“. Dieser immanente Gegensatz zwischen Welt und Individuum, zwischen Weltwillen und Einzelwillen, zwischen Notwendigkeit und Freiheit ist die Achse, um die sich auch seine Rittertragödie dreht. Seine Hingabe an das Leben ist eine zu innige, als daß er nicht in tiefster Seele fühlte, wie immer und überall in diesem Widerstreit der Weltwillen sich durchsetzt. Voll schmerzlicher Resignation

steht er diesem Vernichtungskampfe gegenüber. „Wenn es einem auf seinem Gange auch noch so lange glückt“, heißt es in jener Rede gleich anfangs, „fällt er doch endlich, und oft im Angesicht des gehofften Zwecks, in eine Grube, die ihm Gott weiß wer gegraben hat, und wird für nichts gerechnet.“ Aber sogleich fühlt er auch die ganze Demütigung, die in diesem Bewußtsein liegt, und trotzig bäumt sein Stolz sich auf. „Für nichts gerechnet! Ich! Da ich mir alles bin, da ich alles nur durch mich kenne! So ruft jeder, der sich fühlt, und macht große Schritte durch dieses Leben, eine Bereitung für den unendlichen Weg drüben.“ Gerade dem jungen Goethe wird dieser Stolz zum ureigensten Lebensgefühl. Um so mehr aber gehört seine ganze Liebe und Begeisterung dem Menschen, den er in diesem tragischen Vernichtungskampf zugrunde gehen sieht. Die Tragik des Menschenlebens scheint ihm darin begründet, daß das Schicksal gerade die Stolzesten darniederwirft. Es ist die Stimmung, die er in seinen Götz hinüberträgt. Was seinem tragischen Empfinden gerade an diesem Stoffe so vornehmlich zusagen mußte, war der Umstand, daß hier die Zeit als Repräsentant des Weltwillens eine Persönlichkeit zu Fall brachte, die in den Augen des jungen Dichters besser, wertvoller, verehrungswürdiger war als sie.

Nicht anders steht Goethe seinem Egmont gegenüber. Auch er wird zum Hymnus auf den

Adel der Persönlichkeit, und zugleich zur Elegie auf den Neid des Schicksals. Immer wieder wird der Held gefeiert, der unbesorgt trotz aller Not und allen Elends im Vollgefühl seiner Menschenwürde, im Bewußtsein vom Werte der Persönlichkeit durch das Leben hindurchschreitet — selbst angesichts des Grabes.

Und wenn auch Clavigo, verleitet durch die Lockungen der Weltklugheit, im Kampf des Lebens sich verliert, der Dichter entläßt uns doch nicht eher als bis er uns gezeigt hat, wie der Treulose beim Anblick seines Opfers sein edleres Selbst schließlich wiederfindet und den eigenen Tod als befreiende Sühne willkommen heißt. Mag auch eine neue Form der Tragödie hier sich anbahnen, die Richtung, in der der Dichter sie sucht, bleibt dieselbe. Nach wie vor ist er zu zeigen bestrebt, wie die Macht der Persönlichkeit alles Schicksal innerlich überwindet.

Auch in den beiden „Schauspielen“, die wir im besonderen als Früchte der Italienischen Reise zu betrachten haben, in Iphigenie und Tasso, klingt diese stolze Freude an „reiner Menschlichkeit“ immer wieder durch. Vielleicht würde im Tasso dieser Grundzug noch deutlicher in die Erscheinung treten, fände der Dichter nicht sozusagen ein grausames Vergnügen darin, seinen Helden bereits in dem Augenblick zu verlassen, wo dieser in der Lebensanschauung Antonios die Basis einer neuen, gesünderen Existenz kaum gefunden hat. So aber erfüllt uns gerade dieses

„Schauspiel“ weit mehr mit dem Schauer des Tragischen als z. B. das „Trauerspiel“, das der Dichter bald nach der Wende des Jahrhunderts unter dem Titel „Die natürliche Tochter“ in die Welt hinausgehen läßt. Denn mag auch Eugenie noch so Schweres erdulden, am Schlusse erscheint sie dennoch durchaus als die Ungebrochene, die mit neuer Tatkraft ihre Lebensaufgabe ins Auge faßt. In stolzer Zuversicht auf das, was ihr noch gelingen soll, reicht sie dem künftigen Gatten die Hand. Auch sie findet die Kraft, das Schicksal, das sie äußerlich darniederbeugt, innerlich zu überwinden.

Und nicht anders im Faust, dem einzigen Drama, dessen Vollendung in die späteren Jahre fällt. Da es den Dichter durch das ganze Leben begleitet hat, und die einzelnen Phasen der Arbeit in der Hauptsache für uns unterscheidbar sind, so ist es in ganz besonderem Maße für uns aufschlußreich. Hier glauben wir geradezu mit Händen greifen zu können, wie der Drang, der Macht der Persönlichkeit zum Siege zu verhelfen, den harmlosen Sagenstoff aus der Sphäre der Farcen und Persiflagen zu den höchsten Höhen der Weltbetrachtung emportreibt. Er allein gibt dem Werke die innere Größe, er allein entfacht jene Glut der dichterischen Begeisterung, die in der Gretchentragödie in hellen Flammen emporschlägt.

Freilich mag es kühn erscheinen, alle diese Dramen auf ein und dieselbe Schnur zu reihen. Welten scheinen sie zu trennen. Und doch werden

wir uns immer wieder getrieben fühlen, das Gemeinsame aus ihnen herauszuheben. Versuchen wir das aber, so werden wir schließlich doch nichts Wichtigeres finden können als eben jene Richtlinie, die bedingt ist durch des Dichters Sehnsucht.

Aber freilich, stellen wir den zweiten Teil des Faust dem Götz und dem Egmont gegenüber, so kann uns nicht entgehen, daß dieses Streben des Dichters sich gewandelt hat. Der Dichter begnügt sich nicht mehr mit der naiven Freude an reinem, kraftvollem Menschentum, er zergliedert, er unterscheidet und verfeinert. Des Dichters Sehnsucht wird zu einem bewußten Bildungsstreben. Hatte er einst selbstbewußt in die Welt hinausgesungen: „Wen du nicht verlässest, Genius, Nicht der Regen, nicht der Sturm, Haucht ihm Schauer übers Herz“, so lehrt er jetzt in Sprüchen ernste Lebensweisheit.

Nicht weniger klar zeigt sich diese allmähliche innere Wandlung in der Entwicklung des Goetheschen Romans. In seinem Werther gibt der Dichter zunächst lediglich das Bild des empfindsamen Menschen, dessen vornehme Seele zu widerstandslos jedem Eindruck nachgibt und dadurch zersplittert. Als er sich dann 2 Jahre später an seinen Wilhelm Meister macht, da erscheint es ihm zunächst in der Hauptsache nur um eine künstlerische Einkleidung seiner dramaturgischen Ideen zu tun. Zum Bildungsroman wird das Werk erst 20 Jahre später, als Goethe unter dem bestimmenden Einfluß Schillers

ein normativ gültiges Bildungsideal synthetisch zu konstruieren sucht. Gerade darin liegt m. E. mit der Hauptreiz des neuentdeckten Ur-Meister, daß wir künftighin genauer werden verfolgen können, wie dieses Bildungsideal sich allmählich gestaltet hat. Bisher kannten wir nur das Schlußergebnis des Bildungsprozesses. Es zeigt uns dieses Streben gleichsam in breitester Entfaltung. Nirgends auch nur die geringfügigigste Einzelheit, die nicht von ihm beherrscht wäre. Wie um uns den Reichtum des menschlichsten Menschen seinem ganzen vollen Umfange nach überblicken zu lassen, stellt der Dichter die einzelnen Entwicklungsphasen des Bildungsganges staffelförmig nebeneinander. Die letzten höchsten sind selbst seinem „geliebten Ebenbilde“ nicht vergönnt. Weit über ihn hinaus ragen Nathalie, Lothario, vor allem der Oheim. Gerade die Einfügung dieser — um mit Friedrich Schlegel zu reden — „sich wie ins Unendliche immer wieder selbst anschauenden Natur“ in den Dunstkreis der „Schönen Seele“ zeigt uns aufs klarste, was der Dichter angestrebt und — vermocht hat. Hier bereits hat sein Streben, Bildungswerte zu schaffen, den Höhepunkt erreicht.

Auch die Wahlverwandtschaften zeigen uns die spätere Phase. Auch sie werden nur dann ganz verständlich, wenn man berücksichtigt, daß auch sie der Absicht des Dichters, seinem Bildungsroman eine Fortsetzung zu geben, ihr Werden verdanken. Das in den Lehrjahren Erreichte genügt ihm nicht. Er

will das dort konstruierte Bildungsideal noch um wichtige Resultate vervollständigen. Er will vor allem zeigen, wie Bildung an den einzelnen Lebensproblemen sich erprobt. Keines aber erscheint ihm wichtiger als die eheliche Gemeinschaft. Der enge Zusammenschluß verdoppelt den Gewinn, den Bildung zu geben vermag, aber er vervielfältigt auch das Leid, wenn das Unheil einer Eheverletzung nicht mehr durch Bildung abgewandt oder wenigstens überwunden werden kann. Die vielberufene Moral der Wahlverwandtschaften — sie gipfelt in diesem Punkt. Nicht mit Unrecht hat man diesen Roman eine Tragödie genannt. Denn ganz bewußt gestaltet der Dichter die Handlung gemäß der inneren Form seiner Tragödie. Ein neidisches Schicksal reißt die Liebenden in den Abgrund, innerlich aber bleiben sie letzten Endes dennoch unbesiegt. Goethe bemüht sich eifrig, sie während des tragischen Verlaufs uns menschlich näher zu bringen, sie vor unseren Augen zu erhöhen. Namentlich wird Ottilie zur Trägerin aller sympathetischen Gefühle des Dichters. Da sie den Sieg über sich selbst davonträgt, verdient sie sich die Krone des Lebens. Daß uns Goethe sogar die moralischen Schwächen seines Helden vergessen machen möchte, das zeigt die seltsame pastorale Schlußwendung, mit der er uns schließlich entläßt. Und doch hat er bei der Führung der Handlung keine Gelegenheit verabsäumt, die moralischen Mängel dieses Helden ins rechte Licht zu setzen. Zu erklären vermag

diesen scheinbaren Widerspruch nur des Dichters Tendenz. Von ihr geleitet läßt er sein Finale anschwellen zum Hymnus auf die Macht reiner Menschlichkeit, die alle menschlichen Gebrechen zu heilen vermag. Und doch beherrschte sie ihn nicht weniger, als er sich gedrängt fühlte, mit allem Nachdruck Eduards Schuld zu betonen. Denn auch diese Schuld muß ihm dazu dienen, den Wert der Persönlichkeit zu feiern. Was den Schüler Lessings dazu führt, in der Tragödie eine tragische Schuld für notwendig zu erachten, das nötigt den Dichter auch hier, auf die moralische Schwäche des Helden gleichsam den Finger zu legen. Denn mehr als in den Siegen Charlottens und Ottiliens über sich selbst, spiegelt sich Menschenwert und Menschenwürde in dem Nachweis, daß dieses Schicksal in einer Schuld begründet ist.

So sehen wir denn, wie selbst dieses Gemälde der Leidenschaft völlig beherrscht wird von des Dichters Streben, den unvergänglichen Wert moralischer Qualitäten zu feiern. Freilich heißen sie hier in der Hauptsache nur Resignation, Entsagung. Damit aber reiht auch dieses Glied sich ein in jene Kette von Geschichten, die Goethe ein weiteres Jahrzehnt später unter der Parole „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ vereinigt. Was sie zur Einheit zusammenschließt, ist lediglich die Tendenz. Mit Nachdruck unterstreicht sie der Dichter, indem er seinem Werke den Untertitel gibt „Die Entsagenden“. Klipp und klar spricht der Dichter damit aus, um welche Achse

diese seine Welt sich dreht. Aber erst die erweiterte, letzte Fassung des Romans, die wenige Jahre vor Goethes Tod in die Welt hinausgeht, gibt uns den ganzen gedanklichen Reichtum, der dem Dichter in dieser Idee aufgegangen ist. Denn diese „Entsagung“ bedeutet für ihn keinen lähmenden Quietismus, sondern kraftvollste Selbstbeschränkung, eine Selbstbeherrschung, die sich auch den schwersten Aufgaben gewachsen fühlt. Der Dichter kann sich nicht genug tun, sie zu feiern als Besiegerin, Beherrscherin der Welt.

So können wir denn also auch hier deutlichst verfolgen, wie die ursprünglich mehr naive, reine begeisterte Freude am Menschen zu einer völlig bewußten moralisierenden Wertung der Bildungsqualitäten sich auswächst, sich veredelt. Die Dichtungen werden dadurch gewichtiger, geistig bedeutender. Ob sie auch künstlerisch an Wert gewinnen, darüber läßt sich streiten. Doch davon soll hier nicht die Rede sein. Uns ist lediglich darum zu tun, klar aufzufassen, ob und wie diese innere Wandlung bedingt ist. Auf den ersten Blick erscheint sie uns an sich schon nur allzu begreiflich. Dieses Suchen nach Bildungswerten ist letzten Endes ja wohl auch nichts anderes als eine Verinnerlichung des alten Prometheusdranges. Gleichwohl läßt sich verfolgen, daß Goethe den Weg nicht allein gemacht hat. Dieses Bildungsstreben wurde zum wesentlichen Zug der Zeit — nicht erst durch Goethe. Weit einschneidender war hier

das Wirken zweier anderen Geister: Wielands und Schillers. Wenn sie in ihrem Streben noch weit energischer auf Bildung aus sind, wenn sie in gewissem Sinne den Wert der Bildung noch höher veranschlagen als Goethe, so ist der Grund wesentlich darin zu suchen, daß sie von Natur weit weniger harmonisch veranlagt sind als jener. Der Dichter des Agathon, der Schule des Pietismus glücklich entronnen, wird zum Apologeten heiteren Lebensgenusses. Und Schiller, von Natur im Grunde nicht weniger sinnlich als jener, richtet an der Ethik Kants sich auf zu überragender sittlicher Größe. Aber die höchste Staffel dieser Bildungskultur erklimmt er doch erst dann, als es ihm in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen gelingt, die Agressivität Kants und die Rezeptivität Goethes in glücklicher Synthese zu vereinigen.

Nicht mit zwei Worten läßt sich die Frage erledigen, inwieweit Goethe dem Freunde hier wirklich Modell gestanden hat. Noch schwieriger ist die Frage, inwieweit er dieses von Schiller formulierte Bildungsideal seinerseits wiederum fruchtbar gemacht hat. Gerade hier richtet sich unser Blick auf den Ur-Meister, von dem wir zuversichtlich hoffen, daß er die spätere Fassung in neue Beleuchtung rückt. Daß ein solcher Zusammenhang aber nachweisbar ist, darüber dürfte auch schon heute kein Zweifel mehr sein. Und nur um die Tatsache dieses Zu-

sammenhanges ist es uns hier zu tun. Es ist durchaus nötig, daß wir aufzufassen und zu würdigen verstehen, wie das, was wir die Tendenz der Goetheschen Dichtung nannten, bedingt und getragen wurde durch die gesamte Zeitstimmung. Wenn Goethe jene phänomenale Herrschaft im deutschen Geistesleben erlangt hat, so verdankt er es zum großen Teil dem Umstande mit, daß sozusagen die Zeit seinen persönlichen Intentionen zu Hilfe kam. Insbesondere war alles dazu angetan, seine Absichten in das richtige Licht zu stellen.

Ja, fast möchte man behaupten, daß alles, was in jenem Zeitalter an großen Geistestaten geleistet worden ist, in der Richtung dieses Strebens lag. Denn mochte auch z. B. Fichtes Subjektivismus ein Extrem vertreten, das in gewissem Sinne in direktem Gegensatz stand zu dem Kulturideal Goethes, ein verknüpfendes Band bildete dennoch das Streben beider, die Macht und die Würde des menschlichen Geistes zu feiern. Ihr Antagonismus liefert die beiden Formen, in denen das Streben der Zeit, Menschenwert und Menschenwürde zur Anerkennung zu bringen, seinen monumentalen Ausdruck findet.

Allein unmöglich konnte dieser Zustand dauern. Die Zeit ertrug diese idealistische Spannung auf die Dauer nicht. Man verallgemeinerte, verflachte und erlahmte schließlich. Zunächst versuchen die Romantiker von neuem den Gegensatz zwischen Objektivis-

mus und Subjektivismus aufzulösen in eine höhere kulturelle Einheit. Die Tendenz ihres Strebens bleibt dabei noch durchaus die alte. Insofern sind sie treue Söhne des Klassizismus. Und auch Hegel, der Schöpfer des Panlogismus, zählt in dieser Beziehung durchaus zu ihnen. Nicht so die große Masse des gebildeten Deutschland. Sie verliert die Fühlung mit jener großen Zeit gar bald. Neue Interessen tauchen auf, vermittelt durch eine neue Gruppe von Kulturträgern, die Revolutionsgeister des Jungen Deutschland. Sie bilden einen Kulturfaktor der seltsamsten Art. Ausgehend von Hegel benutzt die junge Schule die Waffen des Hegelianismus lediglich dazu, dessen gewaltigen Bau zu vernichten. Mit ihm aber fällt die Einheitlichkeit der Weltanschauung, das Erbe des Klassizismus. Freilich bedeutete dieser Zusammenbruch nur eine Befreiung aus unerträglichem Joch. Denn schon lange war jenes Erbe zur drückenden Last geworden. Nichts anderes hatte der Hegelianismus von jenem Erbe übrig gelassen als einen erstarrten Doktrinarismus, mit dessen Hilfe das herrschende Regime die politischen Forderungen des Volkes niederzuhalten suchte. Freilich wurde man an sich nicht reicher dadurch, daß man lediglich zerstörte. Und weder der Liberalismus im allgemeinen, noch das Junge Deutschland im besonderen, hatte irgendwelche neuen Kulturwerte vorerst an die Stelle zu setzen. Die Kultur blieb arm trotz der regen Geschäftigkeit, die allenthalben sich entwickelte.

Es ist die Zeit, in der Friedrich Hebbel vor der Öffentlichkeit zu erscheinen begann. Im Sommer 1840 erlebte seine erste, damals einzige Tragödie, seine „Judith“, ihre Erstaufführung in Berlin. Sie fand Beifall, erregte sogar ziemliches Aufsehen dank der Kraft ihres dramatischen Temperaments.

Nicht die eigenartige Behandlung des Stoffes verschaffte ihr den Erfolg. Denn — seltsam genug — nicht das Originalwerk war es, was damals in Berlin und anderen Orten, 1854 auch hier in Stuttgart, als Hebbels Judith über die Bretter ging, sondern eine verballhornisierende Theaterbearbeitung, die dem Werk den innersten Lebensnerv kaltblütig durchschnitten hatte. Freilich, der Dichter selber hatte seine Hand zu dieser Verstümmlung hergegeliehen. Verleitet hatte ihn der peinigende Gedanke, daß seine Judith auf dem Theater von damals doch nicht möglich sei. Aber er hat nie Hehl daraus gemacht, wie er selber über diese Verstümmlung denke. Er hat sie die Sünde wider den heiligen Geist genannt. Und sie war es wirklich. Verzeihlich erscheint sie nur, wenn wir den Druck der Verhältnisse, die den Dichter niederzwangen, mitfühlend zu begreifen vermögen. Nur das Gespenst des Hungers hatte ihn dem Zensor so gefügig gemacht, hatte ihn dazu vermocht, diese Seelentragödie, die uns heute eine neue Kulturepoche prophetisch ankündigt, zu einem Helden-Spektakelstück, zu einer Art vergröbertem Wilhelm Tell, verflachend umzugestalten:

Judith geht in das Lager des Feindes, schlägt in der Nacht dem Feldherrn Holofernes, noch eh er dazu kommt, sich an ihr zu vergreifen, das Haupt ab, und läßt sich von ihren in das Lager eindringenden Landsleuten feiern als die Befreierin des jüdischen Volks.

Deutlichst schimmert in dieser Theaterbearbeitung der biblische Bericht in allen wesentlichen Einzelheiten durch. Hebbels Originalwerk stellt sich zu ihm in diametralen Gegensatz. Er macht die Siegerin zur tragischen Heldin, indem er ein Motiv einflicht, das der Handlung einen neuen Mittelpunkt gibt. Er betritt damit einen Weg, den schon ein andrer vor ihm angedeutet hatte: Heinrich Heine.

In seinem Bericht über die Pariser Gemäldeausstellung vom Jahre 1831 glaubt Heine bei seiner Beschreibung des Bildes von Horace Vernet bereits die dargestellte Situation dahin ausdeuten zu dürfen, daß Judith bei ihrer Tat „auch den eignen beleidigten Leib zu rächen“ habe. Hier bereits also wird der Tat Judiths ein Motiv untergeschoben, das der biblische Bericht nicht kennt. Hatte Vernet uns Judith als das geschändete Weib darstellen wollen — und selbst zu dieser Annahme gibt uns das Bild selber keine zwingende Veranlassung —, so geht Heine noch einen Schritt weiter, indem er andeutet, daß dieses persönliche Moment mitbestimmend gewesen sei für Judiths Tat.

Hiermit hat Heine den Weg eingeschlagen, auf dem ihm Hebbel — wissentlich oder unwissentlich

— gefolgt ist. Er stellt Judiths Tat dar als das Endresultat eines überaus komplizierten, bis ins kleinste hinein motivierten psychologischen Vorgangs, eines Erlebnisses, das die Heldin tragisch vernichtet. Wohl hat die Liebe zum Vaterland sie den Plan spinnen lassen, allein, was ihr im entscheidenden Augenblick das Schwert in die Hand drückt, ist nicht Liebe zum Vaterland, sondern lediglich der Durst nach Rache für den eigenen geschändeten Leib. Schaudernd erkennt sie schließlich den ganzen Sachverhalt: „Nichts trieb mich, als der Gedanke an mich selbst.“ Jetzt weiß sie, daß sie sich nicht als Befreierin des Vaterlandes fühlen darf, daß sie sich verabscheuen muß als Mörderin: „Jetzt muß ich meine Tat allein tragen, und sie zermalmt mich!“

Vergegenwärtigen wir uns diesen tragischen Verlauf in der Seele Judiths, dann werden wir vor allem konstatieren müssen, daß dieses Handeln im Grunde gar kein Handeln ist. Dieses Handeln ist ein Geschehen, ein Geschehen in Judiths Seele. Unverkennbar ist des Dichters Bestreben, die gesamte tragische Handlung in ein psychologisches Räderwerk aufzulösen. Er bemüht sich eifrigst, uns deutlich zu machen, wie in der Seele Judiths ein Rad das andere treibt. Das unverstandene sinnliche Begehren des Weibes ist das Gewicht, das dem Uhrwerk den Antrieb gibt, ihr stolzes Ehrgefühl das Pendel, das den Zug des Gewichtes auflöst in eine ununterbrochene Bewegung. Dem Zeiger

der Uhr vergleichbar ist dieses „Handeln“ der Heldin.

Wir werden gewiß nicht versucht sein, dieses Handeln irgendwie ethisch zu bewerten. Im Gegenteil, die Frage nach einer „Schuld“ würde uns wie Hohn berühren angesichts dieses furchtbaren Erlebnisses. Unser Gerechtigkeitsgefühl sagt uns, daß Judiths Handlung über den Bereich ihrer Verantwortlichkeitssphäre völlig hinausfällt. Deutlich erkennen wir: diese Bluttat, die uns so gewaltig schien, die uns erschien als das Werk eines mächtigen, fast überweiblichen Willens, sie ist in Wirklichkeit das Produkt sexueller Triebe, unwillkürlicher psychischer Reaktionen, unverschuldeter Gefühlsverwirrungen. Ein namenloses Mitleid erfaßt uns mit diesem Weibe, das wir vor uns zugrunde gehen sehen ohne Schuld, obendrein als Retterin gepriesen von feigen Sklavenseelen, die nicht ahnen, was in ihrer edlen Seele vorgeht. Aber dieses Mitfühlen erstreckt sich nicht auf die Heldin allein. Der Menschheit ganzer Jammer faßt uns an, wenn uns der Dichter so eindringlich darstellt, was Menschenwille im Weltgeschehen bedeutet. Hebbel zwingt uns anzuerkennen, daß immer und überall der Weltwille über den Einzelwillen triumphiert.

Das aber ist die Wirkung, die Hebbel einzig und allein beabsichtigt, die Wirkung, die er der Tragödie zur Aufgabe gemacht hat. Für ihn liegt ihr Schwerpunkt einzig und allein darin, daß der Mensch die

erhabene Größe des Weltwillens und die Ohnmacht aller individuellen Lebensbetätigung in ihrer inneren Notwendigkeit erfaßt, daß er gezwungen wird, voll bewundernder Resignation sich hinzugeben an den Gedanken des gewaltigen, alle Dissonanzen lösenden Weltgesetzes.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, eine Antwort zu suchen auf die Frage, ob und wie diese Forderung aus der persönlichen Lebensstimmung des Dichters sich erklärt und rechtfertigt. Aber wir erfassen den Grundzug dieser Dramatik doch nur zum Teil, solange wir nicht erkannt haben, inwiefern dieser von Hebbel hier geschaffene neue Dramentypus in des Dichters Psyche begründet ist. Er ist der künstlerische Ausdruck seiner allerpersönlichsten Lebensstimmung. Diese Ergebenheit in die Erbarmungslosigkeit des Weltgeschehens, die aus seiner ersten Tragödie spricht, drückt all seinem Fühlen und Denken den charakteristischen Stempel auf. Und nur zu gut können wir begreifen, daß er so fühlte und dachte, denn Hunger und Not, Entbehrung und Sorge begleiteten ihn bis ins reife Mannesalter. Wie schwer er unter alledem trug, davon geben uns Tagebücher und Briefe das erschütterndste Zeugnis. Alle diese trüben Stimmungsmomente finden ihren ergreifenden Ausdruck in seiner Kunst. Bei kaum einem anderen großen Denker ist es so offensichtlich, wie die Eigenart der Begriffswelt aus der Eigenart der durch das Erleben bedingten Lebensstimmung mit Not-

wendigkeit herauswächst, wie bei Hebbel. Sein gesamtes Lebensbild schließt sich harmonsich zur Einheit zusammen. All seine Dichtung resultiert aus den Eindrücken, die sein persönliches Schicksal ihm vermittelt hat.

Fast scheint sie zeitlos. In Wirklichkeit ist sie nur ohne unmittelbaren inneren Zusammenhang mit der Literatur der Zeit. Und daß es so war, erklärt sich daraus, daß — wie ich vorhin ausgeführt — eben jene Zeit keine wirklich machtvolle Kulturtendenz mehr kannte. Der Zusammenhang mit dem Geist des Klassizismus war verloren, und Hebbel war am allerwenigsten der Mann, ihn wiederherzustellen. Wir dürfen im Gegenteil kühn behaupten, daß er dem großen Geiste jener entschwundenen Zeit verständnislos gegenüberstand. Zwar hat er an den Werken unserer Größten nicht selten eine ganz erstaunlich treffende Kritik geübt, aber für die Tendenz jener Kulturströmung hatte er kein Organ. Er verstand weder das dahingegangene Geschlecht, noch das der Zeitgenossen. Nur lächeln können wir daher ob seiner Entrüstung, als er die bittere Erfahrung machte, daß seine Zeit auch ihn nicht verstand.

Wie verständnislos man die Judith aufnahm, haben wir gesehen. Die „Genoveva“, seine nächste Tragödie, verfehlte vielleicht noch mehr ihren Weg. Hier war das Schicksal Golos, des Verfolgers der Genoveva, mit derselben Unerbittlichkeit tragisch abgehandelt, wie dort das der Judith. Um nicht wieder

an eine Wand anzurennen, entschloß sich Hebbel nach Abschluß seiner dritten Tragödie, seines Tischler-Trauerspiels „Maria Magdalena", seinem Werk einen Kommentar mit auf den Weg zu geben in Gestalt eines Vorworts. Vergebens. Die Verwirrung, die es anrichtete, selbst bei Männern wie dem Ästhetiker Fr. Vischer, war so ungeheuer, daß sie selbst heute noch nicht völlig gelöst ist.

Von dem vielen Interessanten und Hochbedeutenden, das dieser Aufsatz bietet — er ist Hebbels wichtigste theoretische Arbeit —, ist vielleicht das Allerinteressanteste des Dichters Versuch, seine Intentionen im Sinne des Hegelianismus auszudeuten und zu — rechtfertigen. Dieser Versuch ist schon deswegen seltsam, weil Hegel seinerseits den Standpunkt der Kunst als einen überwundenen bezeichnet hatte. Von diesem Verdikt ausgehend, erklärt der Dichter dem Philosophen den Krieg. Aber er bekämpft ihn mit den eigenen Waffen, und — wie wir heute gestehen müssen — nicht ohne Glück. Dabei ist erstaunlich, wie leicht es ihm in der Tat gelingt, die innere Form seines Dramentypus in Hegelschen Schematismus aufzulösen: Der Weltwille, als der Repräsentant des im Weltganzen verkörperten Notwendigen wird zur Thesis, der Einzelwillen, der sich gegen ihn aufbäumt, zur Antithesis. Das Resultat des tragischen Verlaufs gibt dann die Synthesis. Natürlich gewann dieses Resultat durch die neue Betrachtungsweise eine ganz hervorragende Be-

deutung. Es wurde notwendig zur Hauptsache, zum ideellen Mittelpunkt, der der tragischen Kunst ihre Bedeutung und Würde verlieh.

Wie wenig eine solche Betrachtungsweise sich mit der Judith und der Genoveva verträgt, liegt ja wohl auf der Hand, denn hier ist von einem solchen Resultat, einer solchen Synthese absolut nichts zu finden. Anders steht es mit der Maria Magdalene. Hier läßt sich mit Leichtigkeit die Auffassung hineintragen, als ob die Macht der Konvention als Repräsentant des Weltwillens und der Widerstand, der ihr von der Heldin entgegengesetzt wird, in einer höheren, verinnerlichteren Sittlichkeit ihren Ausgleich fänden. Nur zeigt uns die Entstehungsgeschichte des Werks, daß es anfänglich mit dieser Idee nichts zu tun hatte. Es war ursprünglich lediglich gedacht in der inneren Form der Judith.

Allein dem Dichter imponierte diese panlogistische Ausdeutung selber. Als er sich an seine nächste große Tragödie macht, da ist sie ihm von Anfang an gegenwärtig. Sein Trauerspiel „Herodes und Mariamne“ verkörpert wirklich den Geist des Hegelianismus. Von Anfang an orientiert Hebbel den ganzen Bau der Dichtung an diesem einen Gesichtspunkt. Die Synthese als das Ergebnis des tragischen Verlaufs wird zum Mittelpunkt. Nicht anders bei den folgenden großen Tragödien „Agnes Bernauer“, „Gyges und sein Ring“ bis hin zu den „Nibelungen“. Ja, hier wird teilweise noch ausdrücklicher als in Herodes

und Mariamne im Stücke selbst auf diesen „Ideenhintergrund“ hingewiesen, wie namentlich im Gyges in der berühmten Replik des Kandaules über den „Schlaf der Welt“.

Dieser Hegelsche Schematismus drängt sich in all diesen späteren Dramen so stark hervor, daß ein hervorragender Gelehrter, der in neuester Zeit diesen Zusammenhängen von neuem nachging, sogar zu dem Ergebnis gelangen konnte, daß in dieser Hineinarbeitung des Hegelschen Schematismus in die Tragödie das wesentlichste Charakteristikum der Hebbelschen Kunst zu sehen sei.

Ich denke, ein Blick auf die Judith wird vor diesem Irrtum uns schützen. Sie zeigt uns, daß es dem Dichter im Grunde um alles andere eher zu tun ist als um den tröstenden Nachweis, daß der Einzelwille im Weltgeschehen nicht restlos eliminiert wird, daß er, auch wenn vom Weltganzen in die Antithese gedrängt, sich in der Synthesis doch schließlich wiederfindet. Die Weltanschauung, in der Hebbels Kunst begründet liegt, ist finsterer, unerbittlicher. Auch die späteren Dramen zeigen genau ebenjenes Größenverhältnis vom Weltwillen und Einzelwillen, das für die Judith-Tragödie charakteristisch war.

Gleichwohl wird sich nicht bestreiten lassen, daß sie ein weit freundlicheres, uns ungleich versöhnlicher anmutendes Weltbild zeigen als jene. Aber auch dafür ist der Grund nicht gerade in dem Einfluß Hegels zu suchen. Was hier Ursache scheint, ist

im Grunde nur Wirkung. Die panlogistische Betrachtungsweise findet späterhin nur darum immer neue Nahrung in dem Dichter, weil er selber versöhnlicher in die Welt blickt. Der Schauer vor der bitteren Notwendigkeit ist von ihm genommen, und die Erkenntnis von dem Werte reinen Menschentums beginnt ihm aufzugehen an der Seite seines edlen Weibes. Christinens reine Menschlichkeit erhebt ihn auf die Höhe des Lebens. Sie ist es, die sein Denken und Dichten sozusagen einschwenken läßt in die Richtung des Goethe schen Bildungsstrebens.

Wie also stünd es um die vielgepriesene Eigenart der Hebbel schen Kunst? Wäre es wirklich nur die alte Tragikomödie vom verlorenen Sohn, durch die sie uns literarhistorisch interessant erscheint? Gebärdet er sich nur deshalb anfänglich so bilderstürmerisch, um hinterher zu der Einsicht zu kommen, daß doch nur einzig und allein in der Nachfolge Goethes das Heil zu suchen sei? —

Der Dichter selber straft ein solches Urteil Lügen. Wenn freilich auch bei Hebbel späterhin das Individuum so sehr an Wert und innerer Bedeutung gewinnt, so scheint das allerdings ein Beweis dafür, daß die Kunst immer wieder dahin zurückkehren wird, die Schönheit und Würde reiner Menschlichkeit zu feiern. Wie im Leben des einzelnen immer wieder der Selbsterhaltungstrieb zu triumphieren weiß, so im Leben der Menscheit der Glaube an sich selbst. Vielleicht, daß darum wirklich jede Kunstströmung

erst dann auf dem Wege zur höchsten Höhe ist, wenn sie diese Richtung endlich gefunden hat.

Vielleicht, daß darum wirklich Hebbel erst in seinen letzten Werken diesen Höhen sich genähert hat. Wir wollen nicht darüber streiten. Wir brauchen es nicht. Denn ein solcher Streit gäbe uns doch nie Antwort auf die Frage, wo wir Hebbels künstlerische Bedeutung zu suchen haben. Sie liegt auf völlig anderem Wege. Wir verehren in Hebbel nicht einen Vollender, sondern einen Bahnbrecher. Er hat die Kunst nicht auf eine neue Höhe der Vollendung geführt, sondern hat sie zu ihrem Ausgangspunkt zurückgeleitet. Nicht in der Beantwortung der Frage liegt die Bedeutung der Hebbelschen Leistung, sondern in der Stellung der Frage. Denn mögen wir ihm den Kranz der Meisterschaft zuerkennen oder nicht, was ihr in der Geschichte der Dichtung den Platz anweist, das ist doch immer nur der Umstand, daß Hebbel die Kunst des Dramas auf eine völlig neue Basis gestellt hat. Er ist der Schöpfer einer neuen inneren Form der Tragödie. Diese neue Form aber gewinnt ihre Bedeutung dadurch, daß sie allein den nachgoetheschen Geschlechtern die Möglichkeit verschafft zu einer wahrhaft zeitgemäßen Kunst.

Schon dieser Gedanke einer „zeitgemäßen Kunst" ist Eigentum Hebbels. Er selbst hat sie von sich gefordert. Schon 1842 in seinem kurzen Vorwort zur Genoveva erklärt er: „Übrigens ist ein jedes Drama nur soweit lebendig, als es der Zeit, der es entspringt,

d. h. ihren höchsten und wahrsten Interessen, zum Ausdruck dient, und auch ich hoffe . . . in meiner Genoveva, wie in meiner Judith, der Zeit, wie ich sie in Bedürfnis, Richtung und Bewegung auffasse, ein künstlerisches Opfer dargebracht zu haben.“ Aber erst in seinen dramaturgischen Abhandlungen gibt Hebbel den nötigen Kommentar. „Das Drama als die Spitze aller Kunst“, heißt es im Vorwort zur Maria Magdalene, „soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee . . . veranschaulichen.“

Ich hatte mir vorhin zur Aufgabe gemacht, Ihnen zu vergegenwärtigen, inwiefern auch die Kunst Goethes uns in diesem Sinne als ein künstlerisches Opfer der Zeit gelten darf. Wir sahen, wie seine Kunst in dem stolzen Glauben an die Macht der Persönlichkeit in der Tat den Welt- und Menschenzustand seiner Zeit im Verhältnis zur Idee darstellte. Aber wir sahen auch, wie dieser in Goethes Kunst sich spiegelnde Welt- und Menschenzustand in der Folgezeit dahinsank. Auf die Flut folgte die Ebbe. Es kam die Zeit, wo zweifelnde Kritik das stolze Gebäude jener heroischen Weltanschauung zerstörte.

Es ist die Zeit, über die auch wir nicht hinausgekommen sind. Jener kühne Glaube an die Unüberwindbarkeit menschlichen Willens ist nicht mehr. Er war nur möglich in einer Zeit, der die Bedingtheit aller individuellen Lebensbetätigung noch nicht zum Bewußtsein gekommen war. Medizin und Natur-

wissenschaft hatten ihn noch nicht gelehrt, daß das Individuum in erster Linie zu betrachten sei als das Produkt einer Unmenge von Faktoren, die über die Verantwortlichkeitssphäre des Individuums völlig hinausfallen. Heute dagegen fühlen wir allen Idealismus gelähmt durch die Erkenntnis, daß im Leben des Menschen der Wille nicht die allbeherrschende Rolle spielt, die ein Kant, Fichte oder Schiller ihm zuweisen zu können glaubten. Die Wissenschaft hat uns nur zu genau belehrt, daß wir allesamt nur eine ganz relative Fähigkeit haben, uns zu wirklich „freien, sich selbst bestimmenden Wesen" zu entwickeln. Ein niederdrückendes Bewußtsein macht uns bescheiden in unserm sittlichen Urteil über uns und andere. Mögen wir es Materialismus nennen oder Ehrfurcht vor den Schranken der Menschlichkeit, es ist das Lebensgefühl, das die neue Zeit uns gegeben hat. Es beherrscht uns alle. Es ist der Geist unserer Zeit.

Hebbel aber ist derjenige, der diese neue Lebensstimmung künstlerisch gestaltet hat. Er ist der erste, der bewußt aus diesem neuen Geiste heraus eine moderne Kunst zu schaffen suchte und geschaffen hat. Die innere Form seiner Tragödie verhilft der Lebensstimmung des aufdämmernden neuen Zeitalters zum erstenmal zu künstlerischem Ausdruck. Eine neue antiklassizistische Zeitströmmung kündigt sich uns an in seiner Kunst. Ein eisiger Windhauch, der die leidenschaftliche Glut seiner

Charaktere erstickt, weht uns aus ihr entgegen. Wir fühlen, daß diese Dramenkunst hervorgewachsen ist aus einer Lebensstimmung, die die Schranken des menschlichen Willens resigniert anerkennt. Hebbel ist der erste, der sie mit Bewußtsein auffaßt, um sie fruchtbar zu machen für eine neue moderne Kunst, eine Kunst, die den Anspruch machen darf, ebenso als künstlerischer Ausdruck unserer Zeit zu gelten, wie die Kunst des deutschen Klassizismus als der Ausdruck der ihrigen.

In dieser neuen Kunst stehen wir noch mitten darinnen. Wann sie ihr Ende finden wird, ob sie noch einmal einen Aufschwung nehmen wird, — wer wollte das behaupten? Nur ihren Anfang kennen wir. Er heißt Hebbels Judith. Hebbel ist der Prophet dieser modernen Kunst. Sein Erstlingswerk ist das erste moderne Drama. Mit seiner Judith hat er als der erste der Kunst das gegeben, was die Gegenwart gebieterisch verlangt: den Ausdruck des modernen Zeitbewußtseins, dem die Gebundenheit aller individuellen Lebensbetätigung sich immer furchtbarer offenbart.

Hebbel selber war sich sehr wohl bewußt, was dieser neue Dramentypus für die Geschichte der Kunst bedeutete. Mit der Sicherheit des Genies zieht er den Schlußstrich unter die bisherige Entwicklung der tragischen Kunst und stellt sein neues Kunstprinzip demjenigen Goethes gegenüber: „Der Unterschied zwischen Goethe und mir besteht darin,

daß Goethe die Schönheit vor der Dissonanz, die Traumschönheit, die von den widerspenstigen Mächten und Elementen des Lebens nichts weiß, nichts wissen will, gebracht hat, ich dagegen die Schönheit, die die Dissonanz in sich aufnahm, die alles Widerspenstige zu bewältigen wußte, zu bringen suche. Auf diesem Standpunkt löst sich alles auf, was in meinen Produktionen jedem anderen dunkel und seltsam erscheinen mag. Wie schwer er auch zu erringen, wie viel schwerer ihm noch zu genügen sei: er ist der allein gültige".

Nichts vermöchte die tiefe und unüberbrückbare Kluft, die unsern Dichter von dem Zeitalter Goethes trennt, uns klarer vor Augen zu stellen als dieses Wort. Wohl mag das Diktum über Goethe manchem Goetheverehrer einseitig erscheinen, und mit Recht. Im Grunde aber trifft Hebbel hier dennoch das Richtige. Denn letzten Endes meint Goethe selber nichts anderes, wenn er die Dichtung Kleists ablehnt mit der Begründung, sie „gehe aus auf eine Verwirrung des Gefühls". Wenn er von „der Dichtung Schleier" spricht, den er „aus der Hand der Wahrheit" empfangen habe, so erklärt er damit offen, daß er sich berufen fühlt, die Schönheit des Lebens zu feiern, zu zeigen, daß dieses Schöne das Wertvolle, das eigentlich Wesenhafte des Menschenlebens bedeute, daß diese Schönheit kein Schein, sondern die Wahrheit sei.

Zu all dem stellt Hebbels Kunst sich in schroffen

Gegensatz. Seine Tragödie zeigt uns, wie angelegentlich der Dichter bemüht ist, diesem Machtbewußtsein der Persönlichkeit geradezu Hohn zu sprechen. Unserm Tragiker ist es nicht mehr zu tun um das Preisen des Individuums, um den Lobpreis der Persönlichkeit, des Einzelwillens, sondern um den Lobpreis des Weltwillens, der diesen Einzelwillen niederzwingt. Er feiert nicht mehr wie Goethe den Einzelwillen auf Kosten des Weltwillens, er feiert den Weltwillen auf Kosten des Einzelwillens. Er feiert die furchtbare Erhabenheit des Weltmysteriums, das alles Leben nur aus sich zu gebären scheint, um es wieder in sich zu verschlingen. Diese „Totalität" des Weltprozesses steht ihm vor Augen, wenn er von der Schönheit spricht, „die die Dissonanz in sich aufnahm, die alles Widerspenstige zu bewältigen wußte".

Und so wird Hebbels Kunst wirklich zum Gegenpol der Kunst Goethes, zur — Antithese. Scheuten wir uns nicht vor einer allzu schroffen Formulierung, so könnten wir fast sagen: Goethes Kunst offenbart uns den Reichtum des Menschenlebens, Hebbels Kunst letzten Endes doch nur seine Armut.

Gerade darum aber werden wir um so skeptischer dreinschauen, wenn Hebbel — wie wir gehört haben — hinsichtlich dieses Standpunkts behauptet: „Wie schwer er auch zu erringen, wie viel schwerer ihm noch zu genügen sei: er ist der alleingültige." Gern

werden wir Hebbel einräumen, daß dieser Forderung nur schwer zu genügen ist. Er selber stand durchaus nicht auf dem Standpunkt, dieser Forderung völlig genügt zu haben. Sie bedeutete für ihn zeitlebens ein Programm. Ablehnen dagegen werden wir Hebbels Behauptung, daß der von ihm eingenommene Standpunkt „der allein gültige“ sei.

Wir werden einwenden müssen, daß er ebenso wenig der allein gültige ist, wie der entgegengesetzte, der Standpunkt Goethes. Aber wir werden sicherlich kein Zeichen mangelnder Kritik darin erkennen wollen, daß Hebbel ihn für den allein gültigen hielt. Auch Goethe hat den seinigen für den allein gültigen gehalten, ihn aus einer inneren Notwendigkeit heraus dafür halten müssen. Heute ist auch Goethes Kunst für uns kein Absolutes mehr. Heute erkennt der Literarhistoriker, daß auch Goethes Kunst geschichtlich geworden ist, daß sie bedingt und getragen wird von der allgemeinen Geistesrichtung ihrer Zeit.

Aber ebensowenig kann Hebbels Kunst für uns ein Absolutes sein. Mögen wir uns und all unser modernes Denken und Empfinden auch noch so sehr in ihr wiederfinden, der Literarhistoriker weiß, daß auch sie nichts ist als ein historisch Gegebenes. Mag er auch mit noch so großem Interesse verfolgen, wie sie sich in der Dramenkunst eines Henrik Ibsen und Gerhart Hauptmann durchgesetzt hat und in der Dichtung unserer Jüngsten

täglich mehr durchsetzt, er vergißt doch keinen Augenblick, daß auch sie dereinst einer neuen Siegerin weichen wird.

Und in tiefster Seele hofft er darauf. Denn wenn er in stiller Stunde sich der Schönheit der Goetheschen Kunst gefangen gibt, dann beschleicht ihn nicht selten das bange Gefühl, als sei die Menschheit der Gegenwart ihres kostbarsten Besitzes beraubt. Dann sehnt sich sein innerstes Fühlen der Stunde entgegen, wo ein Größerer als Hebbel auf dem von ihm urbar gemachten Boden dem Glauben an die Macht der Menschheit einen neuen Tempel errichten wird.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.